

Asbjørn Mevassvik

Schubert for sang og gitar: tekniske og musikalske problemer

Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Februar 2007

Forord

Undertegnede ønsker å rette en spesiell takk til de følgende:

- Sven Lundestad, for å ha sett igjennom transkripsjonene og kommet med verdifulle kommentarer i forbindelse med disse.
- Ola Marius Ryan for inspirerende musikalsk samspill og interessante diskusjoner i forbindelse med emnet.
- Ulf Skjæran for å ha lest korrektur på oppgaven og kommet med innspill av språklig karakter.
- Hallstein, Kari og Aase Mevassvik for generell støtte og oppmuntring, også de gangene arbeidet har blitt imot.
- Alle mine medstudenter ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Oslo, januar 2007

Asbjørn Mevassvik

Innhold

Forside.....	1
Forord.....	2
Innhold.....	3
Del 1	
1.1 Innledning.....	4
1.2 Problemstilling og metode.....	5
1.3 Avgrensning av oppgaven.....	7
1.4. Om utgangspunktet for transkripsjonene.....	8
Del 2	
2.1 Generelt om gitaren.....	9
2.1 Tidlige arrangementer.....	9
2.3 Var Schubert gitarist?.....	11
2.4 Mer om gitartranskripsjon som historisk fenomen	12
2.5 Schuberts "Das Wandern" – arr. Napoléon Coste.....	13
2.6 Nyere arrangementer.....	16
2.7 "Das Wandern" - arr. Mats Bergström & Martin Bruns.....	16
2.8 Forholdet mellom melodi og akkompagnement i gitarstemmen.....	18
2.9 Tre eksempler på ulike løsninger - Schuberts "Wohin?".....	22
2.10 Hvordan transkribere uten å tape det "essensielle" i originalen?	
Schuberts "Halt!" og Tostis "L'Ultima Canzone".....	27
2.11 En mer drastisk forandring - Schuberts "Eifersucht und Stolz".....	31
2.12 Gitar som akkompagnement.....	32
2.13 Balanse, dynamikk og tekstur	33
2.14 Gitaren og karakter	35
Del 3	
3.1 Kommentarer til transkripsjonene.....	36
3.2 Meeres Stille.....	36
3.3 An den Mond	36
3.4 Der Wanderer an den Mond.....	38
3.5 Der Leiermann.....	39
3.6 Der Kreuzzug.....	40
3.7 Heidenröslein.....	40
3.8 Am Meer.....	41
3.9 Der doppelgänger	43
3.10 Nacht und Träume	43
Del 4	
Avslutning.....	45
Kilder.....	46
Sammendrag.....	49
Vedlegg	
Transkripsjoner.....	50
Schuberts originaler.....	82

Del 1

1.1 Innledning

Det som i sin tid fikk meg til å fatte interesse for Schubert var ikke sangene hans, men orkestermusikken. Femte-, åttende- og særlig niende symfoni vakte stor begeistring hos meg (og gjør det fortsatt). Først senere, etter å ha hørt et radioprogram om sangsyklusen "Winterreise", stiftet jeg bekjentskap med sangene. Spesielt sangsyklusene "Die schöne Müllerin" og "Winterreise" hadde stor slagkraft; til tider var jeg helt fiksert på disse.

Etter hvert kom jeg inn på tanken at det kunne være mulig å fremføre noen av disse sangene med gitar i stedet for med piano. Så jeg skaffet meg notene til "Winterreise" og forsøkte å spille klaverstemmen på gitar. Det skulle vise seg å være mye vanskeligere enn jeg trodde, men noen av sangene så da ut til å kunne fungere. Noen fullførte arrangementer ble det likevel ikke på dette stadiet.

Senere fant jeg ut at flere av Schuberts sanger faktisk *var* arrangert og utgitt for gitar (og noen av disse til og med i Schuberts egen tid). Jeg kom for eksempel over to ulike arrangementer av "Die schöne Müllerin". Noe av det som slo meg mest med disse arrangementene var at selv om arrangørene tilsynelatende hadde brukt samme utgangspunkt - Schuberts original - hadde de kommet frem til flere ulike løsningene på tekniske og musikalske problemer i de forskjellige versjonene. Her er det snakk om for eksempel valg av toneart, hvor mange toner som er tatt med eller kuttet ut i en akkordstruktur, hvor idiomatisk arrangementet er lagt ut etc. Disse observasjonene fikk meg til å ville gå dypere inn i arrangementene, og se etter hvordan de faktisk forholdt seg til originalen. Dette ble utgangspunktet for undertegnede masterprosjekt, som tar for seg nettopp tekniske og musikalske problemer i forbindelse med gitartranskripsjon.

En slik masteroppgave må vel kunne sies å være en typisk "gitarist-oppgave", og herværende tilfelle er intet unntak; undertegnede *er* gitarist, som antydnet ovenfor, og har de siste årene hatt gleden av å samarbeide med en del sangere. Dette har medført en del utprøving av egne arrangementer for besetningen, samtidig som det har vært en fin anledning til å se nærmere på en del av standardrepertoaret. Den generelle interessen for sang- og gitartranskripsjon også økt som en følge av samspillet.

Hvorfor skal så Schubert-sanger fremføres med gitar? Som vi skal se, er det historisk dekning for å gjøre det. Dette er likevel ikke mitt hovedmotiv. Under de riktige forutsetninger fungerer Schubert og kombinasjonen sang og gitar etter min mening rett og slett glimrende. En fremførelse med gitar kan til og med være med på å forsterke opplevelsen av hva disse sangene opprinnelig var, nemlig ”intim” musikk for de små salonger.

1.2 Problemstilling og metode

Mitt masterprosjekt er i utgangspunktet delt i to. Den ene delen er basert på et praktisk arbeid som går ut på å transkribere et utvalg sanger av Franz Schubert for sang og gitar. Denne delen av oppgaven resulterer altså i et konkret produkt; transkripsjonene, som vil være lagt ved på slutten av oppgaven. Den andre delen er en teoretisk avhandling som tar for seg en del sentrale problemstillinger knyttet til sang- og gitartranskripsjon generelt. Her vil jeg også komme med en kort historisk redegjørelse om arrangementer gitt ut på Schuberts egen tid og om Schuberts forhold til gitaren. Med dette som bakgrunn vil jeg til slutt gå igjennom og kort gjøre rede for noen aspekter ved mitt eget transkripsjonsarbeid, sang for sang.

I oppgaven vil jeg først og fremst jobbe ut fra følgende to hovedproblemstillinger:

Hvilke tekniske og musikalske problemer møter man i forbindelse med transkripsjon fra piano og sang til gitar og sang?

Hvordan skape en gitarteknisk overbevisende transkripsjon, og samtidig være mest mulig tro mot komponistens originale musikalske tekst?

Hovedpoenget med oppgaven er altså å drøfte problemer i tilknytning til det å transkribere for besetningen sang og gitar. Da jeg har formulert problemstillingene ovenfor såpass vidt, og med potensial for så mange forskjellige løsninger, vil jeg være nødt til å kun ta for meg noen av de etter min mening aller mest sentrale problemene. Etter hvert som oppgaven skrider frem vil jeg vise til konkrete eksempler på ulike løsninger, både fra eldre og nyere arrangementer, som igjen sammenlignes med komponistens original. Her vil jeg ikke bare komme inn på det rent tekniske i det å for eksempel transkribere en klaversats i en

Schubert-lied; selve *fremførelsen* eller *utførelsen*, dvs ”tanken på det klingende resultat”, vil også stå i fokus. I tillegg vil jeg drøfte noen arrangementer (og selve ”arrangeringsfenomenet”) i en historisk kontekst.

Da det finnes lite litteratur om ”det å arrangere for gitar (og sang)”, har arbeidsprosessen hittil for en stor del av gått med til studere (og spille igjennom) en rekke arrangementer for denne besetningen. Formålet med dette har blant annet vært å studere et bredt spekter av løsninger på arrangeringsmessige og musikalske problemer, og å sette meg inn i ulike *stiler*. (Her er det snakk om både *gitartekniske*-, og rent *musikalske* stiler.) Studier av og sammenligning med originalene kommer her også selvsagt inn som en viktig del av prosessen, da det jo nettopp er disse som i de fleste tilfeller ligger til grunn for arrangementene.

Som tittelen på oppgaven antyder, vil jeg først og fremst konsentrere meg om Schubert. Men noen steder kommer jeg også til å trekke inn eksempler fra andre komponister, spesielt der det kun dreier seg om rent gitartekniske problemer. (Her bør det nevnes at selv om oppgaven først og fremst dreier seg om sang- og gitartranskripsjon, er det jo oftest, som vi skal se, det rent gitartekniske aspektet som er problemet.)

I forbindelse med temaet dukker det opp en rekke spørsmål: Er det tilrådelig, både fra et historisk og estetisk synspunkt, å fremføre sanger av Schubert med gitarakkompagnement? Hvordan fungerer kombinasjonen av sangstemme og gitar i disse sangene? Hvordan er balansen mellom stemme og instrument? Kan gitaren erstatte klaveret som ”komp”-instrument? Fungerer besetningen i forhold til sangenes karakter og tekst? Yter arrangementet originalen rettferdighet? Hva skjer med sangenes karakter når de transkriberes for denne besetningen, og hvilke hensyn bør jeg som arrangør ta i forhold til dette? Hva gjør ulike virkemidler med uttrykket?

Dette er spørsmål jeg kommer til å drøfte etter hvert som oppgaven skrider frem.

1.3 Avgrensning av oppgaven

Hvis man i dette tilfellet ser bort fra en ”historiske dekning” for å fremføre sanger av Schubert med gitar, er hovedargumentet for å gjøre det etter min mening at *det klinger bra*. I sin kontekst er sang og gitar rett og slett et velegnet medium. Så hvorfor i dette tilfellet akkurat Schubert?

Undertegnede har også eksperimentert med å arrangere sanger av andre komponister, som for eksempel Beethoven, Schumann og Grieg. Førstnevnte har sanger som absolutt lar seg arrangere for den aktuelle besetningen; jeg kunne for eksempel godt tenke meg til å lage en samling av Beethoven-sanger (men det får bli en annen gang). Schubert synes å være velegnet for gitar av flere grunner. Den viktigste har nok å gjøre med harmonikk og tekstur; selv om Schubert til tider kan være svært avansert harmonisk, trenger han sjelden så mange toner for å få sagt det han vil si. Sånn sett kan sangene være egnet til å overføre til gitar. Når det gjelder Schumann, og kanskje i enda større grad Grieg, blir det hele fort mye mer problematisk; klaveret har hos disse ofte en helt annen og mye mer selvstendig rolle. Teksturene er sammensatte og harmonikken mer avansert. Oppgaven kunne selvsagt vært organiseret på en annen måte og transkripsjonene kunne ha inkludert flere ulike komponister. Men her velger jeg altså, som det uansett er på sin plass å gjøre, å avgrense oppgaven til ikke å gjelde disse komponistene

Et valg jeg kunne ha gjort for transkripsjonsprosjektet, var å bruke flere enn én gitar, for eksempel to gitarer. Det ville kunne løse en del problemer i med hensyn til rolledeling, tekstur, og i det hele tatt hva som er mulig å spille. Dette har jeg bevisst valgt bort. Nettopp det å arrangere for én gitar er mitt poeng denne gangen. Med to gitarer dukker det dessuten opp andre problemer, som for eksempel har med samspill å gjøre, og ikke minst det uunngåelige faktum at man faktisk *må* være to gitarister for å kunne fremføre arrangementene.

1.4 Om utgangspunktet for transkripsjonene

Når det gjelder utgangspunktet for transkripsjonene har jeg stort sett brukt Bärenreiters "Neue Schubert Ausgabe" (NSA), men for enkelte sanger den gamle "Peters-utgaven". Jeg har også hatt god hjelp av www.schubertline.com¹, spesielt i forbindelse med transponeringer av enkelte sanger. Hovedgrunnen til denne "inkonsekvensen" ved bruk av kilder har sammenheng med hva som har vært tilgjengelig "i øyeblikket". Noen sanger, deriblant "Der Wanderer an den Mond", har i NSA veldig mange stakkato- og marcatotegn i forskjellige "lag" i klaverstemmen, som vil virke uryddig i gitarutgaven. Jeg har også sammenlignet de enkelte utgaven opp mot NSA (den største forskjellen mellom utgavene synes å ha med dynamiske markeringer å gjøre, spesielt de hos Schubert så berømt "hårnålene" (marcato-/crescendotegn)). Jeg har uansett ikke hatt ambisjoner om å lage noen "akademisk utgave" av transkripsjonene, noe som for øvrig ville bli svært vanskelig. De enkelte kilder vil bli referert til fortløpende i teksten. Der ikke annet er angitt, er noteksemplene fra Schuberts originaler hentet fra NSA.

¹ Nettbutikk der man får skrevet ut sangnoter i den toneart man måtte ønske.

Del 2

2.1 Generelt om gitaren

Til å begynne med kan det være på sin plass å gi en generell utgreiing om gitarens struktur og spilleteknikk; det er, som vi skal se, tross alt dette som i de fleste tilfeller er ”problemet” i selve transkripsjonsprosessen. For noen kan det følgende kanskje virke innlysende og unødvendig å påpeke, dog er det uansett greit å få på plass det helt grunnleggende (særlig med tanke på at det nok finnes en del ”ikke-gitarister” der ute), og en gjennomgang av noen gitaristiske ”basics” kan være en fordel.

En vanlig klassisk gitar har normalt seks strenger. De tre øverste strengene er vanligvis laget av nylon, de tre laveste av nylon overspunnet med metall. Standardmåten å stemme på er E-A-d-g-h-e’. Med gitarens normalt 19 tverrbånd gir dette et spenn på om lag tre og en halv oktav. Standard notasjonsmåte er g-nøkkel, notert en oktav høyere enn den klinger.

Med totalt seks strenger blir maksimum antall toner en akkord kan inneholde også seks (selvfølgelig). Tatt i betraktning at man har fire fingre til rådighet i venstre hånd (som ”stopper” strengene, og utfører selve ”grepen”) og normalt bruker opp til fire fingre i høyre (som er nødvendig for å *produsere* selve tonene) er det i utgangspunktet en del begrensninger for hva som er mulig å utføre på instrumentet (og spesielt med tanke på å overføre en klaversats til gitar). Dette medfører at man i prosessen med å transkribere nesten alltid blir stående overfor en rekke valg. Stikkord her er forholdet mellom ”det ideelle” og ”det mulige” (mer om dette etter hvert).

2.2 Tidlige arrangementer

I forordet til K. Ragossnigs & J. W. Duartes sang/gitararrangement av Schuberts ”Die schöne Müllerin” skriver Thomas F. Heck om den utbredte praksis på tidlig 1800-tall med å fremføre sanger av Schubert, Beethoven og andre wienerklassiske komponister med gitarakkompagnement.² Komponister som Keller, Spohr, Weber, Giuliani og Haydn (og Schubert) fikk utgitt flere av sine sanger på denne måten, som oftest samtidig med eller rett etter utgaven for piano (og i noen tilfeller også *før*). Det var heller ikke uvanlig med utgaver med både piano- og gitarnoter i samme trykk. Dette hadde utvilsomt mye å si for utbredelsen og populariteten til disse sangene. I Wien, som i Paris, var gitaren et populært

instrument, og det ble utgitt en mengde solostykker og arrangementer med tanke på byens mange amatør gitarister. Dette var ofte ”enkle” arrangementer (”enkle” i teknisk og musikalsk forstand), gjerne produsert av gitarister som selv var av ”middelmådig” kvalitet. I følge Grove Music Online var mye av gitarens popularitet nettopp knyttet til dens funksjonalitet til å akkompagnere sangstemmen:

The popularity of the guitar lay in the ease with which one could manage a simple accompaniment to a song, and many of the practical tutors were limited to expounding the fundamental skills needed to achieve this. The simple pieces that take the performer a stage beyond this elementary level contain many clichés and, as they are the products of guitarists, generally lie easily under the fingers.³

Karakteristisk for mye av gitarmusikken fra denne perioden er bruken av tekstorelle- og harmoniske *formler*. Philip Hii diskuterer dette i en artikkel om komponisten Giulianis ”Sonata Eroica”:

These formulae are dictated to a large extent by technical considerations such as left-hand chordal shapes and right-hand fingerings. As a consequence of using these formulae, a certain degree of sameness is sometimes unavoidable between different works conceived in the same key...⁴

Følgelig blir gitararrangementene preget av dette. På spørsmålet om arrangementene av Schuberts sanger fra denne perioden yter originalen rettferdighet, er svaret etter min mening; *neppe* (dette vil jeg etter hvert komme tilbake til og eksemplifisere med Napoléon Costes arrangement av Schuberts ”Das Wandern”). Det må likevel nevnes at selv om få eller ingen av disse arrangementene stammer fra Schubert selv, er det liten tvil om at han godkjente flere av dem, tatt i betraktning at han i mange år tilbød manuskriptene sine til forleggere, som (som en del av rutinen) utgav ”doble” førsteutgaver med piano- eller gitarakkompagnement.⁵ Intensjonen bak disse utgavene var da heller ikke det å komme originalen så nær som mulig, men rett og slett å øke salgstallet på notene.

² Thomas F. Heck [1]: ”Schubert songs with guitar” i Franz Schubert: *Die schöne Müllerin*. (Arr.: K. Ragossnig & J. W. Duarte.) Schott forlag, Mainz 1980, s. 6.

³ Harvey Turnbull/Paul Sparks: ”5. The early six-string guitar”. *Grove Music Online* ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com> [Lesedato: 23.05.2004]

⁴ Philip Hii: *The Gran Sonata Eroica: The case of its authenticity*. <http://www.philiphii.com/articles/eroica.html> [Lesedato: 18.05.2004] Hii drøfter her spørsmålet om ”selv-plagiat” som en følge av slike formler.

2.3 Var Schubert gitarist?

“Many guitarists would like to believe that Franz Schubert [...] was I dyed-in-the wool guitarist, a true pioneer and friend of the instrument.” Slik begynner Thomas F. Heck sin artikkel ”Schubert lieder with guitar...Permissible?”⁶ Her trekker han frem typiske sitater om Schubert fra gitarlitteraturen, som det følgende fra A. P. Sharpes ”Story of the spanish guitar”:

For many years Franz Schubert, not possessing a piano, did most of his composing on the guitar which hung over his bed and on which he would play before rising.⁷

Om denne påstanden er sann, vites ikke. Men den sier uansett, som Heck også påpeker, svært lite om Schubert profesjonelle forhold til instrumentet. Sitatet er typisk; en rekke steder kan man lese at Schubert var en ivrig gitarist som akkompagnerte seg selv og andre i uformelle sammenhenger.⁸ Men hvor mye skrev han egentlig for gitar, hvis vi ser bort fra arrangementene som ble gitt ut av hans foreleggere?

I 1918 ble det oppdaget et ufullført manuskript, angivelig av Schubert, for en kvartett for gitar, fløyte, fiolin og cello. Manuskriptet skulle senere vise seg å være et arrangement fra Schuberts hånd av bøhmiske Wenzel Matiegkas ”Notturmo” for fiolin (eller fløyte), bratsj og gitar, og altså ikke en original Schubert-komposisjon. Heck påpeker at dette arrangementet viser at Schubert i det minste ga gitaren innpass som kammermusikk-instrument.⁹

Det finnes også et originalmanuskript av Schubert med tittelen ”Kantate zur Namensfeier des Vaters” (D 80), en vokaltrio med gitarakkompagnement skrevet til hans fars navnedag. Dette viser at Schubert faktisk skrev for gitar for egen hånd, og at han (som Heck påpeker) ”...approved of the guitar at least for good-time accompaniments...”.¹⁰

⁵ Heck [1], s. 7.

⁶ Thomas F. Heck [2]: ”Schubert lieder with guitar...Permissible?” i *Guitar foundation of America: Soundboard* vol. III no. 4, Nov 1976, s. 72. (Artikkelen er fordelt over tre nummer: Vol. III no. 4, Nov 1976 – vol. IV no. 2 May 1977)

⁷ Ibid.

⁸ Se for eksempel Philip J. Bone: *The guitar and the mandolin*. Schott, London 1972, s. 315-319.

⁹ Heck [2], s. 72.

¹⁰ Ibid.

Det er altså liten tvil om at Schubert spilte og hadde kunnskap om gitar (selv om han i første rekke var pianist). I følge Hecks forskning er det likevel lite som tyder på at Schubert laget gitartranskripsjoner av sine egne sanger. Der det finnes dokumentasjon, viser det seg å være andre gitarister som står bak disse (blant annet foreleggeren Diabelli, som selv var gitarist).¹¹

Det mest oppsiktsvekkende med Hecks forskning er at den viser at minst 26 sanger av Schubert faktisk ble utgitt i gitarversjoner *samtidig* med pianoversjonene (og tre sanger faktisk *før* pianoutgaven). Dermed har han skapt ”rot” i O. E. Deutschs ”tematiske katalog” som hittil ikke har fortalt hele sannheten om Schuberts første- og tidligutgaver. (I følge Heck skrev faktisk Deutsch en artikkel med tittelen ”Schubert ohne Gitarre” i *Oesterreichische Gitarre-Zeitschrift, Schubert-Gabe*, 1928, som en ”bønn” til alle datidens gitarister om å la være å gjøre Schubert til gitarist.¹²) Til sist kaster Heck nytt lys over et lenge glemt aspekt ved oppførelsespraksisen til disse sangene.

2.4 Mer om gitartranskripsjon som historisk fenomen

Å transkribere for gitar er altså slett ikke noe nytt fenomen. Siden gitaren fikk sin store renessanse på 1900-tallet (spesielt i forbindelse med gitaristen Andrés Segovia), har da også en god del av dens repertoar bestått nettopp av transkripsjoner¹³. Her er det snakk om alt fra luttsuiter fra renessansen til romantiske/impresjonistiske klaverstykker. I sistnevnte kategori har særlig spanske ”nasjonale” komponister som Albeniz, Granados og De Falla vært populære. (Hvem kjenner ikke for eksempel Isaac Albeniz’ kjente ”Asturias” fra ”Suite espagnola”?) Klaverstykker av disse komponistene har gjerne blitt regnet som spesielt egnet for transkripsjon fordi de er inspirert av spansk folkemusikk og har en rekke assosiasjoner til ”spanskklingende” gitarspill. I forbindelse med en CD-utgivelse med gitartranskripsjoner av Chopin-nocturner, diskuterer gitaristen Philip Hii dette fenomenet:

It has always seemed inexplicable to me that, while many of the piano works of Albéniz and Granados have been universally accepted as holding their rightful places in the guitar repertoire, much of the music of the Romantic era is declared verboten territory. The usual arguments are (1) the music of Albéniz and Granados was influenced in large part by the guitar and is therefore easily adapted to the guitar; and (2) the guitar is a “Spanish” instrument, and is best suited to repertoire that is of Spanish origin.

¹¹ Heck [2], Vol. IV no. 2 May 1977, s. 39.

¹² Heck [2], s. 40.

¹³ Se for eksempel CD’en *Andrés Segovia – Guitar recital* (Emitage 1995), et konsertopptak hvor om lag halvparten av repertoaret er forskjellige transkripsjoner fra en periode på ca 400 år.

While the first argument may work for certain pieces in the repertoire (one can mention “Asturias” as a possible candidate in this category), it can also be argued that many of Albéniz’s and Granados’ transcribed works owe more to the Romantic salon tradition than to the Spanish guitar tradition. For instance, there is an uncanny resemblance between the opening section of Albéniz’s “Cordoba” and the “religioso” section of Chopin’s Op. 15, No.3 [...], not to mention his “Granada,” which one could almost mistake for a Chopin nocturne if not for the strong Latin flavor in its melody.¹⁴

I følge Philip Hii skulle det ikke være noe i veien for å også transkribere verker fra *andre* romantiske komponister, og ikke bare spanske. I dette tilfellet altså Chopin. Og det ser ut til å fungere, i hvert fall etter hva undertegnede kan dømme ut fra lydeksempelene på Philip Hiis hjemmeside.¹⁵ Andre arrangører har kanskje gått noe over grensen for hva som er ”egnet” til å fremføre på gitar. Et ”prakteksempel” er etter min mening Kazuhito Yamashitas arrangement av *hele* Antonin Dvoraks symfoni nr. 9 for sologitar.¹⁶ (Det bør riktignok nevnes at Yamashita har en vanvittig imponerende teknikk, og at arrangementet (og det å i det hele tatt lage et slikt) er fascinerende i seg selv.)

2.5 Schuberts ”Das Wandern” – arr. Napoléon Coste

For å gi et megetsigende eksempel på en ”tidlig” utgave av en Schubert-lied med gitar, har jeg valg ut et arrangement av ”Das Wandern” fra sangsyklusen ”Die schöne Müllerin”, tilskrevet gitaristen og komponisten Napoléon Coste.¹⁷ Det er sannsynligvis fra 1830-tallet, dvs rett etter Schuberts egen tid. Schuberts original¹⁸ vises i *noteeksempel 1* og Costes arrangement i *noteeksempel 2*.

Tonearten er originalt fra Schuberts side Bb-dur, mens her er begge utgavene i A-dur. Årsaken til dette er i det ene tilfellet at pianoversjonen er en barytonutgave (transponert ned en halv tone, og brukt her for å gjøre det enklere å sammenligne). Om gitarversjonen også er tenkt slik vites ikke, men det er stor sannsynlighet for at tonearten A-dur er valgt rett og slett fordi den er enklere å utføre på gitar, i motsetning til Bb-dur (som i de fleste tilfeller er mer tungvint). Det er for øvrig en generell tendens til at disse arrangementene

¹⁴ http://www.philiphii.com/recordings/chopin_nocturnes.html [Lesedato: 08.08.04]

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Antonin Dvorak: *From the new world op. 95*. Arr. Kazuhito Yamashita. Gendai Guitar, Tokyo 1987.

¹⁷ Noteeksempelet, og øvrige opplysninger om arrangementet, er hentet fra Hebe forlags hjemmeside: <http://www.hebeonline.com/authors/schubert/works/songs/coste/coste.htm> [Lesedato: 13.05.2004]

¹⁸ Franz Schubert: *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. Band I, Ausgabe für mittlere Stimme. Edition Peters, London – Frankfurt – New York (No. 20b)

transponeres ganske fritt (kryssstonearter foretrekkes som oftest på gitar, jfr. oppsettet av strengene, ovenfor).

Noteeksempel 1

Das Wandern.

(Orig. B dur.) Schubert, Op. 25.

Mäßig geschwind.

Singstimme. 1. Das

Pianoforte. *mf*

1. Wan - dern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern! Das
 2. Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser! Vom
 3. sehn wir auch den Rä - dern ab, den Rä - dern! Das
 4. Stei - ne selbst, so schwer sie sind, die Stei - ne! Die
 5. Wan - dern, Wan - dern, mei - ne Lust, o Wan - dern! O

p *mf*

Hos Coste ser vi allerede i første takt en betydelig forenkling i forhold til originalen; den brutte åpningsakkorden mangler tersen, som ikke kommer før på tredje 16-del, andre taktslag. I originalen går bassen i brutte oktaver. Da gitaren av naturlige årsaker ikke går så dypt som kontra A, har Coste forsøkt å løse dette med å gjenta basstonen på alle fire 8-delene (jeg tillater meg her å minne om at gitaren noteres en oktav høyere enn den klinger). Denne gjentakelsen av basstonen gir etter min mening en ”plump”, hakkete effekt, som forsterkes av at tersen mangler på første slag. Videre kan man spørre seg hvorfor akkorden er lagt ut og brutt slik som den er på andre 4-delsslag i takt 2 (e' - c# - a - c#). Når sangstemmen kommer inn ser det hele ut til å flyte litt bedre (spesielt på grunn av at basstonen nå ikke lenger gjentas på hver 8-del).

Noteeksempel 2

Das Wandern
«Die schöne Müllerin», no. 1
Op. 25

Music by Franz Schubert.
Guitar accompaniment probably by Napoléon Coste.
Edited by Brian Jeffery.

Mäßig geschwind

1. Das Wan_ dern ist des Mül_ lers Lust, das Wan_ dern!
2. Vom Was_ ser ha_ ben wir's ge_ lernt, vom Was_ ser!
3. Das sehn wir auch den Rā_ dern ab, den Rā_ dern!
4. Die Stei_ ne selbst, so schwer sie sind, die Stei_ ne!
5. O Wan_ dern, Wan_ dern, mei_ ne Lust, O Wan_ dern!

Costes arrangement er på mange måter tidstypisk. Her finner vi et enkelt (og forenklet) akkompagnement, som er utformet slik at det kan tenkes at sangeren akkompagnerer seg selv. Her finner vi også et godt eksempel på bruken av tekstorelle- og harmoniske formel; hele eksemplet kan faktisk spilles på to relativt enkle ”grep” (A og E7), og utelattelsen av tersen i første takt er helt klart betinget av dette (altså hvordan grepene tas på gitaren). Høyre hånds fingersetting har også utvilsomt betydning for hvordan akkordene er brutt. ”Das Wandern” synes å være en nokså uproblematisk sang både med tanke på akkorder, formoppbygging og karakter. Dette i seg selv kan være noe av årsaken til at arrangøren har tillatt å ta seg store friheter hva angår forenkling, og i så måte er arrangementet som nevnt tidstypisk (og hadde sikkert oppfylt sin funksjon i hendene på en av Paris’ mange

”dilettanter”). Likevel blir det litt i enkleste laget, og jeg ville neppe ha framført dette selv, da det etter min mening rett og slett er et ganske kjedelig arrangement.

2.6 Nyere arrangementer

Til tross for noen begrensninger har gitaren et bredt uttrykksregister; på dens premisser kan man utføre alle slags skalaer og arpeggio-figurer, og den har et vidt spekter hva angår klangfarge og dynamikk. Med den moderne gitarteknikk som har utviklet seg utover 1900-tallet, har også grensen blitt sprengt for hva man tidligere trodde var mulig å utføre på instrumentet. Hvilken betydning har dette hatt for utviklingen av nye arrangementer for sang og gitar?

Sett i lys av de ovenfor nevnte ”ukritiske” arrangementene fra 1800-tallet, finnes det flere ”kritiske” og etter min mening *bedre* utgaver i dag¹⁹. En del av disse er også ”friske”, impulsive og gitaristisk gjennomført (laget av gitarister med godt håndverk), uten å avvike for mye fra originalen. Som Thomas F. Heck antyder:

There is no doubt that the various arrangements of Schubert songs for the guitar in the 1820s and 1830s – often made even by guitarists of only mediocre capabilities (Diabelli, for instance) – were successful and popular. This should certainly provide a stimulus for outstanding guitarists of our own time to do something similar and provide song interpretation today with new and exciting impulses.²⁰

Dette til tross; det er en selvfølge at ikke alle moderne arrangementer er like gode. Også i dag (og kanskje mer enn noen gang?) er det kommersielle hensyn som gjelder; markedet kryr av middelmådige arrangementer og ”editions” (dette gjelder også sologitar, og for så vidt alle instrumentgrupper).

2.7 ”Das Wandern” - arr. Mats Bergström & Martin Bruns

For å gi et eksempel på et nyere, og etter min mening godt utført arrangement, vil jeg trekke frem den svenske gitaristen Mats Bergströms arrangement av Schuberts ”Die

¹⁹ Jeg bruker her begrepet ”kritiske” med et visst forbehold. Med det mener jeg først og fremst at arrangementene ligner de klaverutgavene vi *i dag* betrakter som ”originale” *mer* en de typiske 1800-tallsarrangementene (og ikke at de bortimot er ”prikk like” klaverutgaven og spekket med ”critical commentaries”). 1800-tallsarrangementene må selvfølgelig også sees ut fra sine egne historiske premisser, og ikke avfeies som ”uskolerte”.

²⁰ Heck [1], s. 7.

schöne Müllerin” (i samarbeid med den sveitsiske barytonen Martin Bruns).²¹ Her har jeg valgt ut nettopp ”Das Wandern” (noteeksempel 3) for vise kontrasten til Napoléon Costes utgave av samme sang.

Noteeksempel 3

Originaltonart: B - dur

1. Das Wandern

Franz Schubert
Op. 25 / D795

Arr: Mats Bergström & Martin Bruns

Mäßig geschwind

mf

5

p

mf

1. Das	Wan - dern	ist	des	Mül - lers	Lust,	das	Wan - dern!
2. Vom	Was - ser	ha - ben		wir's	ge - lernt,	vom	Was - ser!
3. Das	sehn	wir	auch	Rä - dern	ab,	den	Rä - dern!
4. Die	Stei - ne	selbst,	so	schwer	sie	sind,	Stei - ne!
5. O	Wan - dern,	Wan - dern,		mei - ne	Lust,	o	Wan - dern!

Tonearten i arrangementet er her, som ovenfor, A-dur, da dette er en utgave for barytonstemme. Hvis vi sammenligner innledningen i Bergströms arrangement med Schuberts original, kan det raskt konstateres at Bergström kommer mye nærmere opp mot originalen enn Coste; hans utgave er faktisk nesten identisk med Schuberts. Gitaren når selvfølgelig heller ikke denne gangen ned til kontra A, men Bergström har her funnet en mye mer smidig løsning enn Costes tonegjentakelse i samme oktav; i takt 1, for eksempel, vil den dype A'en på første og tredje 8-del ”ligge over”, altså i praksis klinge som fjerdedel (det samme gjelder den dype E'en i takt 2). Oktavbevegelsen i bassen fra klaverversjonen får således her ikke den samme ”tyngde”, i og med at den noterte 8-delsrytmen i gitarstemmen ”blander seg” i diskanten (og det er ikke snakk om oktavbevegelser hele veien heller, som for eksempel i takt 2). Bergström har mer lagt vekt på å antyde 8-delenes

²¹ Franz Schubert: *Die schöne Müllerin*. Bearbeitung für mittlere Stimme und Gitarre von Mats Bergström &

rytmiske funksjon, og ved å notere dem hele veien understreker han nettopp dette (noe som også kan sies å fremheve det ”vandrende” i forhold til sangens tekst).

Når det gjelder tekniske aspekter, og ikke minst vanskelighetsgrad, er Bergströms arrangement milevis foran Costes. Ambisjonen om å komme så nært opp mot originalen som mulig medfører til dels svært høy vanskelighetsgrad; partier med tøffe barre’er (barré = en finger ”stopper” flere strenger), lange og tunge strekk i venstre hånd, og (sammenlignet med Coste) en mye mer komplisert høyrehånd. Til tross for tekniske vanskeligheter blir det musikalske resultat her etter min mening meget bra, og nærmere originalen enn dette er det vel neppe mulig å komme i denne konteksten.

Et argument ”mot” dette arrangementet kunne være at det rett og slett er *for* vanskelig. Vel, det er da heller ikke laget for en av Wiens eller Paris’ ”dilettanter”. Det bør nevnes at Bergström selv (i en artikkel om denne bearbeidelsen av ”Die schöne Müllerin”) skriver at han valgte ”...en svårighetsgrad, som tangerade gränsen för vad jag själv kunde bemästra. I gengäld kunde jag vara förlagan förhållandevis trogen.”²²

2.8 Forholdet mellom melodi og akkompagnement i gitarstemmen

I det følgende vil jeg ta for meg et klassisk transkripsjonsproblem for gitar; forholdet mellom en melodi og et akkompagnement. For å illustrere dette tar jeg utgangspunkt i forspillet til en velkjent sang fra operalitteraturen; ”Una furtiva lagrima” fra ”L’Elisir d’Amore” av Donizetti, som jeg skal forsøke å lage en gitarutgave av.

Sangen er egentlig for tenor og orkester, men fremføres ofte alene som enkeltstående arie med piano. I orkesterversjonen består kompet i forspillet hovedsakelig av harpe og pizzicato strykere, mens en solo fagott spiller en melodi over dette. *Noteeksempel 4* viser klaverversjonen, og det er den jeg her tar utgangspunkt i.²³ Sangen går originalt i Bb-moll, men er her transponert til a-moll, da det dette virker som en passende gitartoneart (spesielt hvis *hele* sangen skulle transkriberes).

Martin Bruns. Gehrmans Musikförlag, Stockholm 1996.

²² Mats Bergström: ”Schuberts Die schöne Müllerin. Om arbetet med en gitarrbearbetning” i *Gitarr och Luta, Sweden, no. 4, 1996*, s. 19.

²³ Noteeksempellet er hentet fra <http://www.schubertline.co.uk/Scorchshop/cgi-bin/showscore.pl?donizettiunafurtivab.sco> [lesedato 17.01.2007]

Det skal ikke mer til enn et kjapt blikk på notene for å få oversikt over hva som skjer; en melodi i høyre hånd og et akkompagnement i venstre. Sistnevnte alene fungerer bra på gitar; standard akkordprogresjoner og en svært så gitaristisk arpeggiofigur (på grunn av gitarens omfang spilles det hele en oktav høyere det egentlig klinger). Men hva så når melodien skal settes til?

Noteeksempel 4

Una furtiva lagrima

Felice Romani: from *L'Elisir d'Amore* Donizetti

Larghetto

Piano *p*

Det ville være naturlig å ha en viss avstand mellom melodi og komp. Nå har vi allerede på grunn av gitarens omfang lagt kompet opp en oktav. Hvis vi lar melodien stå som den er, blir resultatet som i *noteeksempel 5* (jeg tillater meg nok en gang å minne om at gitaren noteres en oktav høyere enn den klinger):

Noteeksempel 5

Guitar

Gtr.

Det er ikke til å unngå; melodien og kompet går inn i hverandre og kolliderer. Hadde det enda vært to ulike instrumenter som spilte de forskjellige stemmene, kunne det til nød gått an, men her blir det nærmest umulig å skille ut hva som er melodi og hva som er komp. Se for eksempel hvor mange ganger a'en gjentar seg i takt 2. Når er den melodi og når er den komp? Rent visuelt kan vi se det på grunn av retningen på notehalsene, men det fungerer ikke i auditiv praksis. Dessuten er det hele "krøkkete" å spille og det flyter ikke. Hva så om vi legger *melodien* opp en oktav?

Uten å vise til noe noteeksempel kan jeg med en gang meddele at det ikke vil fungere; man kan kanskje klare å lure det til noen steder, men generelt sett blir avstanden og strekkene for store i venstre hånd. Dessuten vil det ikke *flyte*. Og dette er en viktig forutsetning for at ting skal fungere bra på gitar. Mye av grunnen til at kompfiguren fungerer så bra alene er at hver tone spilles suksessivt på en ny streng. Dette resulterer i at tonene kan klinge videre uavbrutt, nærmest som når man holder nede pedalen på et piano.

Løsningen videre blir da enten (1) å forandre melodien slik at den ikke kolliderer med kompet eller (2) å forandre kompet for å oppnå tilsvarende effekt.

Forutsatt at det siste forslaget er det beste, hvilket det er grunn til å tro, har undertegnede følgende forslag til løsning (*noteeksempel 6*):

Noteeksempel 6



Takt 1 byr ikke på noen problemer; der velger jeg å spille kompet slik som det i utgangspunktet stod. Hovedprinsippet i undertegnades løsning er rett og slett å unngå at kompet kommer over (og over *i*) melodien og vice versa. Og jeg vil at kompet i størst

mulig grad skal *flyte*, altså å spilles på suksessivt nye strenger, som beskrevet ovenfor. Jeg har tatt utgangspunkt i den samme standard "gitar-a-moll-akkorden" som kompet starter med. I den originale komp-figuren kommer a-molls ters (c) inn på fjerde 16-delsslag. Som en følge av (1) mitt utgangspunkt i "standard-gitar-a-moll-akkorden", (2) mitt ønske om mest mulig konstant suksessiv veksling mellom strenger i kompet og (3) at kompet aldri skal gå over melodien, *skal* det "egentlig ikke" komme noen ters i takt 2. Det jeg har gjort er å presentere tersen allerede på første slag i takten, i en brutt akkord, slik at a-moll-tonaliteten etableres med en gang. (Det skulle kunne innvendes at jeg kunne ha lagt c'en inn i kompet én oktav ned og forandret tilsvarende på kompfiguren. Det er for så vidt mulig, men det låter etter min mening mer grøtete, og det byter med ideen ovenfor.) Etter at a-moll-akkorden er brutt på første slag, kan understemmen i etterkant spille sine "tomme" e'er og a'er i hele første del av takt 1. Legg også her spesielt her merke til hvordan understemmen faller sammen med overstemmen kun på dens meloditoner. "Regelen" med at kompet ikke skal gå over melodien får et aldri så lite unntak allerede på andre halvdel av takt 2 (niende 16-delsslag), men her kompenserer jeg dette ved å markere melodistemmen ekstra tydelig rett før (slik at den "ligger over"), samt at jeg spiller den "overstigende" tonen (c'en) ekstra lett. Idealet om at kompet hele tiden skal spilles på nye strenger beholdes også her for øvrig.

Et viktig poeng i forhold til at det hele fungerer er det rytmiske spillet mellom under og overstemme. De fleste steder der melodien har "attakk" på sine toner, spiller jo stort sett ikke understemmen, men ligger i ro (se for eksempel begynnelsen av takt 3, slutten av takt 4 og begynnelsen av takt 5), bortsett fra på enerne, hvor den markerer bassen.

Ideen med å "redusere" kompet slik jeg har gjort i dette eksempelet, handler om å velge ut de mest essensielle tonene i akkordprogresjonene, slik at akkordgrunnlaget fortsatt "er der", om enn i noe omstokket (eventuelt redusert) form, men ikke så mye at det bryter *for* radikalt med komponistens idé.

I takt 3 streifer melodien innom tonene a og g# før den legger seg på h. Det originale akkordgrunnlaget er i denne takten en dominant septim med kvint i bass. I min versjon har jeg beholdt basstonen h (kvinten), mens resten av kompet skifter mellom d og g# (septim og ters). Grunntonen er altså utelatt. Valget av disse tonene er delvis betinget av deres

viktige betydning i akkordgrunnlaget og delvis ut fra hvordan de ligger på gitaren (de kan spilles på hver sin streng, og således skape mest mulig legato).

I takt 4 er akkordgrunnlaget en "Dm7" ('dominantens mediant med septim' uttrykt med funksjonssymbol, eller en 'dim-akkord').²⁴ Også her velger jeg altså å beholde samme basstone som i originalen, mens resten av kompet veksler mellom de tonene melodien *ikke har* (d og f).

Avviker denne gitarversjonene for mye fra komponistens original? Tar arrangøren seg for store friheter? De løsningene jeg har valg er etter min mening de teknisk enkleste, og også de jeg mener fungerer best musikalsk. Et annet og kanskje mer interessant spørsmål er om denne sangen er egnet til å fremføres med gitar rent *karaktermessig* (dette vil jeg la stå åpent inntill videre).

2.9 Tre eksempler på ulike løsninger - Schuberts "Wohin?"

I det følgende vil jeg ta for meg et utvalg sanger fra Schuberts "Die schöne Müllerin" og se på hvordan ulike arrangører har løst forskjellige tekniske og musikalske problemer i sine utgaver. En av grunnene til å velge akkurat "Die schöne Müllerin" er at det er en av Schuberts mest likte og kjente sangsykluser. Av den grunn finnes det også ganske mange gitarversjoner av den. Jeg starter med et eksempel fra den første kjente komplette bearbeidelsen av *hele* syklusen, gjort av John W. Duarte og Konrad Ragossnig på 1970-tallet.²⁵ Sangen er "Wohin?" (syklusens sang nr. 2). *Noteeksempel 7* viser Schuberts original.

²⁴ Her følges systemet fra Sigvald Tveits *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*. Tano, Oslo 1990.

²⁵ Franz Schubert: *Die schöne Müllerin*. (Arr.: K. Ragossnig & J. W. Duarte.) Schott forlag, Mainz 1980.

Noteeksempel 7

II. Wohin ?

Mäßig

Ich - hört' ein Bäch - lein

rau - schen wohl aus dem Fel - sen - quell, hin -

Hovedelementene i klaverstemmen er en stadig gjentakende arpeggiofigur i høyre hånd (tonika og dominant septim) over pedaltone G og d i den venstre. Duarte og Ragossnig har i deres versjon (*noteeksempel 8*) valg å redusere klaverets kvintveksling i bassen til kun å markere tonen G på hver fjerdedel. Det ser ut til å delvis være gjort for å gjøre gitarstemmen lettere for høyre hånd. (vekselbasser i tillegg til arpeggiofiguren vil gjøre det hele ganske "hektisk"). En annen grunn er nok å i det hele tatt gjøre det spillbart for venstre hånd (vekselbasser + arpeggiofigur vil bli svært "krøkkete", om ikke umulig, spesielt der akkordene skifter til dominant septim, i hvert fall slik som akkordene står utskrevet nå og i det tempoet som sangen krever). Duarte og Ragossnig har valgt å fokusere på arpeggiofiguren; de har omarbeidet den ganske mye og gjort den om til en mer typisk gitarfigur (ikke helt ulik akkompagnementet i "Una furtiva Lagrima" ovenfor, eller Metallicas "Nothing else matters", om enn i et mye raskere tempo). De har omrokkert på tonene, slik at for eksempel tersen faller på det andre slaget i hver sekstol. Når akkorden skifter til dominant septim i takt 3, kommer septimen, altså selve det "spenningsskapende

element”, på ubetont taktslag. (Legg her for øvrig merke til at tersen er utelatt, og i stedet byttet ut med kvint. Dette er helt klart gitarteknisk betinget.) Dette kunne være et argument for *ikke* å omarbeide arpeggiofiguren (Mats Bergström trekker frem dette i sin artikkel²⁶). Likevel er Duarte og Ragossnigs bearbeidelse ingen dårlig utgave. Løsningene deres gir en mye mer idiomatisk gitarstemme, som vil være lett å spille opp i tempo. Og i det tempoet som kreves vil ikke de ”ukorrekte” betoningene ”skrike ut” som noe problem i en ”brutt stil” som denne.

Noteeksempel 8

The musical score is for a piece titled "Ich hört' ein Bächlein". It is in 2/4 time, key of D major (indicated by two sharps), and marked "Mäßig" (moderate) and "pp" (pianissimo). The score is written for voice and guitar. The vocal line is in the treble clef, and the guitar accompaniment is in the bass clef. The guitar part features a continuous arpeggio figure in the bass register, with some melodic variations in the upper register. The lyrics are: "Ich hört' ein Bächlein rau - - - schen wohl aus dem Fel - sen - quell, hin -".

Mats Bergströms har i sin barytonutgave av "Wohin?" (*noteeksempel 9*) også valgt å kutte ut vekselbassene. Men han har beholdt arpeggiofiguren; den er faktisk helt lik originalen (hvis vi ser bort fra tonearten, selvfølgelig). En slik arpeggiofigur er kanskje litt uvanlig på gitar, men faktisk ikke så vanskelig. Det at han har lagt bassen opp en oktav gjør at den blander seg fint inn med arpeggiofiguren (bassen låter for øvrig også "tight" i dette registeret). Septim-dissonansene og oppløsningene kommer også på riktige steder i denne utgaven. Valg av tonearten F-dur gir her klart gode betingelser for å oppnå dette

²⁶ Bergström, s. 20.

(dominantens ters på løs e-streng), i tillegg til at det blir lettere å utføre den korrekte ”voicingen” av akkordene (lik den i originalen).

Bergströms utgave klinger og fungerer meget bra. (Den har for øvrig færre ”tungvint anlagte” akkorder i venstre hånd enn utgaven til Duarte/Ragossnig, uten at jeg vil gå nærmere inn på det i denne sammenhengen).

Noteeksempel 9

Mäßig Arr: Mats Bergström & Martin Bruns

Ich hörte ein Bächlein

rau - schen wohl - aus dem Fel - sen - quehl, hin -

Noteeksempel 10 viser nok en versjon av denne sangen. Det er hentet fra samlingen ”9 Lieder aus ”Die schöne Müllerin”, bearbejdet av Tilman Hoppstock.²⁷

Hoppstock har faktisk valgt å beholde vekselbassene fra originalen. Og han har funnet en smidig løsning for å få gjennomført dette på en lettest mulig måte; han tar i bruk såkalt *scordatura*, hvilket vil si at enkelte strenger på gitaren stemmes om for oppnå en bestemt effekt. I dette tilfellet stemmer han A-strengen ned til G og E-strengen ned til D. Siden

²⁷ Franz Schubert: 9 Lieder aus ”Die schöne Müllerin“. Für hohe/mittlere Stimme. Bearbeitung und Fingersätze von Tilman Hoppstock. Prim Musikverlag, Darmstadt 2004.

sangen går i G-dur, og bassen veksler mellom tonene G og d, kan han gjennomført spille disse på løse strenger, henholdsvis 5. og 4. streng (den dype D'en på 6. streng kommer til sin rett senere i sangen).

Noteeksempel 10

Mäßig (Text: Wilhelm Müller) Franz Schubert (1797-1828)

Ich hört' ein Bäch - lein

rau - schen wohl aus dem Fel - sen - quell, hin -

5 = G
6 = D

pp

Hoppstock har også bearbeidet arpeggiofiguren på en finurlig måte. Det er kun på første slag i takt 1 at to toner slås an samtidig. Ellers er mønsteret brutt opp, slik at når understemmen spiller, spiller ikke overstemmen og vice versa. Legg merke til at bassen og arpeggiofiguren har fellestonen d på fjerde slag i sekstolen i originalen. Hoppstock skriver her arpeggiofiguren "inn i" bassen, angivelig ut fra den tankegang at "der begge stemmene har felles toner, trenger strengt tatt bare en av de å spille" (selv om arpeggiofiguren "dobler" basstonen på fjerde sekstolslag, er jo dette strengt tatt bare en notasjonskonvensjon, da det i praksis kun vil klingen som én tone, på løs d-streng). Mønsteret beholdes gjennom hele sangen og brytes bare unntaksvis når bassen følger sangstemmen et par steder.

Denne ”oppbrytningen” av arpeggiofiguren og bassen, letter arbeidet betraktelig for høyre hånd, sammenlignet med å skulle spille de ”oppå hverandre”, som i originalen. Bruken av *scordatura* gir også en åpen og fyldig klang, som passer arrangementet og sangen for øvrig.

2.10 Hvordan transkribere uten å tape det ”essensielle” i originalen?

Schuberts ”Halt!” og Tostis ”L’Ultima Canzone”

Når man arbeider med en transkripsjon for gitar kommer man som nevnt ofte over steder der man må ta et valg over hva man kan få med. Er det for eksempel viktigst å ha en ”gjennomført” bass-/melodisk linje, eller er den akkordiske støtten til sangstemmen viktigere? Hva som gjelder er selvsagt avhengig av sammenhengen og hva den enkelte arrangør velger å prioritere.

Med dette som bakgrunn vil jeg ta utgangspunkt i sangen ”Halt!”, også denne fra ”Die schöne Müllerin”. Et utdrag fra Schuberts original er gjengitt i *Noteeksempel 11*.

Hovedelementene er et nesten ”tremoloaktig” akkordspill i høre hånd og en ”brautende” bassfigur som bryter inn i annenhver takt.

Noteeksempel 11

The musical score for Schubert's "Halt!" from "Die schöne Müllerin" is presented in three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics "Ei - ne Müh - le seh ich" are written below the notes. The middle staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a continuous tremolo-like pattern of eighth notes. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a continuous tremolo-like pattern of eighth notes. The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is placed above the first measure of the bottom staff. The score is numbered 10 in the top left corner.



I en gitartranskripsjon vil det være vanskelig å få med både bassfiguren og akkordene. La oss se på noen ulike løsninger, først fra Duarte/Ragossnigs utgave (*noteeksempel 12*):

Noteeksempel 12

Her ser vi umiddelbart hva Duarte og Ragossnig har prioriter, nemlig den akkordiske støtten til sangstemmen. Bassfiguren er helt enkelt fjernet. Like før sangstemmen kommer inn i takt 11, har de riktignok en slags kvasiløsning, med både akkorder og basslinje ”i ett”. (Det må imidlertid nevnes at i begynnelsen av forspillet til denne sangen, som ikke vises i noteeksempelen, er bassfiguren intakt, men da er det heller ingen akkorder i originalen.)

Mads Bergström har derimot i sin utgave (*noteeksempel 13*) valgt å beholde bassfiguren. De stedene den dukker opp, bryter han rett og slett av akkordpillet, og spiller i stedet bare bassfiguren. Vil det ikke da bli et ”hull” i teksten når akkordene forsvinner? Nei, i praksis egentlig ikke, fordi bassfiguren vil ta til seg all fokus når den dukker opp. Og siden det hele går i et rimelig hurtig tempo, og akkordene dukker opp rett etterpå, blir det nærmest en illusjon av at de aldri har vært borte. Dette forsterkes også av at sangstemmen hele tiden vil holde på med sitt.

Noteeksempel 13

The musical score for 'Noteeksempel 13' consists of two systems. The first system, starting at measure 10, shows a vocal line with the lyrics 'Ei - ne Müh - le seh' ich' and a guitar line with a continuous bass line and chords. The second system, starting at measure 13, shows a vocal line with the lyrics 'blin - ken aus den Er - - - len her - aus, durch' and a guitar line with a continuous bass line and chords. The guitar line includes fingerings (3, 1, 0, 1, 0, 4) and a 'C III' marking. A 'fp' (fortissimo) marking is present under the first system's guitar line.

Et grep Bergström har gjort for å gjøre gitarstemmen mer idiomatisk, er å ”speilvende” akkordfigurene fra klaverets høyrehånd (sammenlign for eksempel takt 12 med Duarte/ragossnig, som har holdt seg til originalen). Dette gjør at det er lettere for høyre hånds tommel å hoppe ned på de lavere strengene for å klargjøre bassfiguren etter å spilt ”akkordene”. I tillegg kommer også tommelen på tung taktdel i akkordfiguren, noe som passer bedre med hensyn til typisk gitarteknikk.

Et rimelig argument for å beholde bassfiguren kan være at den har en viktig ”programmatisk” betydning for sangen (et møllehjul? jfr. sangens tekst). På den annen side er kanskje Bergströms utgave mer ”hektisk” enn utgaven til Duarte/Ragossnig, spesielt med tanke på den stadige vekslingen mellom akkordspill og bassfigur.

For å gi et annet eksempel på en lignende situasjon, vil jeg vise til et utdrag fra forspillet til sangen "L'Ultima Canzone" av Francesco Paolo Tosti (*noteeksempel 14*).²⁸ Som sangene ovenfor, er også denne for sang og klaver.

Noteeksempel 14



Her er det snakk om en sangbar melodi i tenorregister i venstre hånd, under et lag av synkoperte akkorder i den høyre. Hvordan vil dette utdraget fungere for gitar? Melodien er selvsagt en essensiell del av uttrykket, så den må med. Men skal den spilles i det originale registeret i gitarversjonen, med tanke på at akkordene skal være *over* melodien? Det ser også ut å kunne by på problemer å holde akkordene nede hele veien, spesielt der melodien beveger seg mest. La oss se på en transkripsjon laget av japaneren Moriyasu Nara²⁹ (*noteeksempel 15*) (Eksempellet avviker noe fra pianoutgaven ovenfor, som er notert med faste fortegn d-moll/F-dur, mens denne er notert med faste fortegn D-dur/h-moll.)

Noteeksempel 15



Moriyasu Nara har beholdt melodien i dens originale register. For å kunne ha akkordene i tilsvarende register, har han lagt melodien på 4. streng helt opp på gitarens 12. tverrbånd.

²⁸ Eksempellet er hentet fra <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/scorch.asp?ppn=SC0020836> [lesedato 16.01.2007]

²⁹ Moriyasu Nara. *Famous italian songs for voice and guitar*. Gendai guitar, Tokyo 1996.

Dette gir en klangfull virkning, som passer bra til melodien. For å gjøre jobben mulig for venstre hånd, har han redusert akkordene i starten fra tre til to stemmer, med tanke på at akkordene skal stå "fast" på samme sted, mens melodien beveger seg, og det ikke er noen løse strenger å "hvile" på. Der melodien beveger seg mest har han også rett og slett fjernet akkordene. Dette gir litt av samme effekt som eksempelet med Bergströms utgave av "Halt!"; melodien "stjeler" oppmerksomheten og holder samtidig liv i uttrykket på grunn av dens iboende rytmikk (selv om karakteren her er ganske annerledes, og det ikke er noen sangstemme over).

2.11 En mer drastisk forandring - Schuberts "Eifersucht und Stolz"

Til slutt vil jeg vise et eksempel fra Mats Bergströms utgave av sangen "Eifersucht und Stolz", nok en gang fra "Die schöne Müllerin". *Noteeksempel 16* viser Schuberts original.

Noteeksempel 16

Geschwind *) Oktober 1823

Wo -

hin so schnell, so kraus und wild, mein lie - ber Bach? eilst du voll Zorn dem

mf

p

I sin artikkel om gitarbearbeidelsen av "Die schöne Müllerin" skriver Bergström om hvilke problemer denne sangen skapte, med sine 16-deler i et rasende tempo. Å utføre disse var vanskelig nok, men de gav heller ikke det ønskede agiterte uttrykket:

Lösningen här blev paradoxalt nog att lägga till ytterligare toner, att omvandla de diatoniska 16-delspassagerna till brutna ackord, rytmiserande som sextoler. En drastisk förändring, kan tyckas, men vi

bedømde det som ett acceptabelt ingrepp, då vi i gjengæld lyckades komma originalets uttryck ganska nära. Resultatet blev här alltså en krävande, virtuos men stidigt idiomatisk gitarrsats.³⁰

Bergströms versjon er gjengitt i *noteeksempel 17*:

Noteeksempel 17

Originaltonart g - moll

Franz Schubert
Arr: Mats Bergström & Martin Bruns

Geschwind

4

Wo - hin so schnell, so kraus und wild, mein

Kan så undertegnede hente inspirasjon og ideer fra dette og de andre eksemplene ovenfor? Det vil jeg gjøre nærmere rede for i neste del, der jeg vil drøfte mine egne transkripsjoner.

2.12 Gitar som akkompagnement

Når det gjelder å arrangere for gitar er selve den tekniske transkripsjonsprosessen *en* ting; den medfører som regel forenklinger i forhold til den originale pianostemmen, om enn i varierende grad. Man blir stående overfor en rekke valg, for eksempel om hvor nært man bør følge originalen, eller om man skal satse på å få en så idiomatisk gitarstemme som mulig.

³⁰ Bergström, s. 22.

Når man som gitarist transkriberer, kan det være lett å glemme at også sangstemmen må tas med i betraktning, og det på flere nivåer; både rent melodisk, harmonisk og hva angår tekstur, men også tekstlig og karakterskapende. Og selv om noe ser bra ut ”på papiret” (for eksempel at gitarstemmen rent grafisk ligner originalen) er det ikke sikkert det passer gitarens karakter. I det følgende vil jeg ta for meg noen aspekter som går mer konkret på forholdet mellom gitaren som akkompagnement og sangstemme; noen av disse er knyttet mer til selve fremføringen av sangene, enn det rent arrangeringstekniske. Men de to henger jo i aller høyeste grad sammen, da det er ”det klingende resultat” som gjelder til syvende og sist.

2.13 Balanse, dynamikk og tekstur

Er så gitaren egnet som en fullverdig erstatning for et piano når slike sanger fremføres? Det finnes flere måter å svare på dette spørsmålet. Etter min mening er det enkleste og beste svaret: ”Nei (’og det er ikke meningen heller’)”. I de aller fleste tilfeller er intensjonen bak akkompagnementet i gitarversjonen at det skal yte originalen rettferdighet, fungere som et fullverdig fundament for sangstemmen, samt ha en musikalsk ”verdi i seg selv”. Men å tro at en gitar kan *erstatte* et piano blir feil, av den enkle grunn at ”en gitar er ikke et piano” (eller omvendt, for den saks skyld). Unødvendig å påpeke, muligens, men jeg vil likevel legge vekt på dette nokså åpenbare faktum, da det av erfaring viser seg at nettopp dette ikke alltid blir tatt til følge. Når man fremfører sanger med gitar må man altså ta hensyn til instrumentets naturlige forutsetninger, og ikke forvente at gitaren skal gi samme virkning som et piano.

En sentral forskjell mellom et piano og en gitar er lydnivået; gitaren har et mye svakere volum enn pianoet. En dynamisk bemerkning som *mezzo piano* er ikke det samme på en gitar som på et konsertflygel. (I den forbindelse kan det nevnes at et argument for å fremføre sanger av Schubert med gitar er at gitaren på mange måter er nærmere lyden av et 1800-talls *fortepiano*, som jo disse sangene ble skrevet for, enn et moderne piano.) Forskjellen i dynamikk får naturligvis konsekvenser for balansen mellom sangstemmen og gitar, noe som absolutt er verdt å tenke igjennom i arrangeringsprosessen. I de fleste arrangementer er det likevel vanlig å beholde dynamikken fra den originale klaverversjonen. Det vites ikke alltid om dette er gjort med hensikt eller ikke, og det blir som oftest opp til utøverne å utøve ”musikalsk intelligens” i forhold til dette. Noen eksempler (nok en gang fra ”Die schöne Müllerin”) er sangene ”Die liebe Farbe” og

”Pause”, med dynamikk overveiende i *p* og *pp*. Å tolke denne dynamikken helt bokstavelig i en fremføring på gitar vil neppe virke tilfredsstillende.

Sangstemmen må også forholde seg annerledes i samspillsituasjonen med en gitar. Sangeren kan sjeldnere ”kjøre ut” fullt volum på samme måte som med et piano, men har på den annen side større frihet i tolkningen av ”mildere” og mer ”forsiktige” nyanser, uten å være bekymret for å ”drukne” i akkompagnementet. Et sentralt trekk med mange av Schuberts sanger er nettopp selve samspillet mellom stemme og akkompagnement, og måten sangstemmen på vekslende vis flettes inn i og danner ulike teksturer med pianostemmen.³¹ Sangeren har uansett i så måte stor frihet til å vise musikalsk intelligens for å få frem dette, da det hos Schubert sjelden er dynamiske markeringer i selve sangstemmen. Forholdet til akkompagnementet, og ikke minst tekstens dramatiske innhold blir det avgjørende for sangstemmens uttrykk.

I likhet med forskjellene vedrørende dynamikk og balanse, er det viktig å huske på at *tekstur* kan ha forskjellig ”mening” alt ettersom hvilket instrument det er snakk om; en tekstur på to toner på et piano kan låte tynt, mens den på en gitar kan være tilstrekkelig. Dette er verdt å huske på i transkripsjonsprosessen, slik at man ikke henger seg opp i å få med ”alt” fra klaversatsen. Omrokering av toner i mer ”pianistiske” akkorder (som er lagt ut slik og slik for å få en spesiell klang ut av instrumentet) er også aktuelt.

Å si noe helt generelt om oppbyggingen av tekstur i klaversatsene i sangene til Schubert og følgene dette får for gitartranskripsjon er vanskelig, av den enkle grunn at uttrykksregistret som Schubert bruker er så mangeartet og ulikt fra sang til sang. Et typisk eksempel kan likevel tas med her: I mange tilfeller har klaverstemmen en arpeggio-figur i høyre hånd (for eksempel i 16-deler), en basslinje i venstre og eventuelt utfyllende toner i mellomregistret. Når dette skal overføres til gitar kan det ofte være tilstrekkelig å få med basstonene og arpeggio-figuren (vel å merke hvis det ikke bryter radikalt med den musikalske ideen). Sanger hvor dette kan være aktuelt er ”Im Frühling”, ”Wohin?” (som vi så ovenfor), samt ”Gretchen am Spinnrade”. En slik ”brutt stil” er typisk for mye gitarmusikk, da det gir en illusjon av tykke akkordstrukturer, uten at tonene trenger å

³¹ Se for eksempel Kristina Muxfeldt: ”Schubert’s songs: the transformation of a genre” i *The Cambridge Companion to Schubert* ed. Christopher H. Gibbs. Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 126ff.

”stables oppå hverandre”. I mye av musikken til gitarkomponisten Giuliani, for eksempel, er raske arpeggios hyppig brukt for å gi nærmest en effekt av et orkester-tutti.³²

2.14 Gitaren og karakter

Helt til slutt i denne delen av oppgaven vil jeg bare antyde et aspekt som på mange måter er vel så viktig som det rent arrangerings- og fremføringstekniske; sangenes *karakter* og *virkning* i forbindelse med det å bli fremført med gitar, til forskjell fra med piano.

Det virker ikke som om alle arrangører tenker igjennom det uunngåelige faktum at kanskje ikke alle sanger er like velegnet til å fremføres med gitarakkompagnement; arrangørens formidlings-ambisjoner (ytterligere mangfoldiggjøring av musikk denne utvilsomt verdsetter, for eksempel) har en tendens til å komme i forgrunnen.

Et godt arrangement dreier seg ikke bare om hvordan man for eksempel legger ut en dramatisk, ”mørk” akkord best mulig, eller hvordan man tyner optimalt med volum ut av gitaren; arrangøren må ikke glemme at sangene faktisk har en tekst, som jo er en sentral del av uttrykket (for å si det mildt). Og selv om mange gitarister avskyr det romantiske, litt forsiktige ”engleharpe-stemplet” som gitaren ofte har fått, er det et faktum at gitarens uttrykksregister er spesielt velegnet i en mer ”intim” musikalsk setting.

Er dramatiske sanger som for eksempel ”Am Meer” og ”Der Doppelgänger” egnet til å fremføres med den aktuelle besetningen? Undertegnede stiller seg noe tvilende til dette, i hvert fall til den sistnevnte, men har like fullt laget gitararrangementer av begge sangene i forbindelse med denne oppgaven, for å teste det ut.

³² Philip Hii: *Teaching classical guitar at the college level: a perspective*.
<http://philiphii.com/articles/teaching/html> [Lesedato: 18.05.2004]

Del 3

3.1 Kommentarer til transkripsjonene

Da det vil bli for omstendelig å gå inn i hver eneste detalj vedrørende transkripsjonsprosessen, vil jeg i det følgende kun gi en kort drøfting av noen av de aller mest sentrale aspektene.

3.2 Meeres Stille

Dette er på mange måter en merkelig sang. Notearket i seg selv er også visuelt sett merkelig; klaverstemmen består utelukkende av brutte helnoteakkorder i overveiende dypt register, som fungerer som støtte for sangstemmens stort sett rolige, men også suggererende og interessante melodi. Det visuelt sett merkelige får først mening som klingende uttrykk, sett i sammenheng med Goethes tekst og tempobetegnelsen *Sehr langsam, ängstlich*.

Det mest åpenbare ankepunktet med tanke på å overføre denne til gitar, har med omfang og register å gjøre; bassene i klaverstemmen beveger for en hel del *under* store oktav. Dette er massive, typisk ”pianistiske” akkorder som brer seg ut. Hvordan vil så uttrykket bli i en gitartranskripsjon?

Utfordringen med transkripsjonen er å kunne gi sangstemmen et fullverdig fundament og samtidig få frem ”fylde” og den nokså progressive harmonikken i klaversatsen. Her har jeg valgt ta mindre hensyn til stemmeføringsmessig aspekter, og heller prøvd å få så mye klang og ”sonoritet” ut av gitaren som mulig. For å oppnå dette, har jeg forsøkt å legge akkorden slik at jeg kan få med og doble så mange toner som mulig. Videre har jeg prøvd å legge dem slik at man får brukt flest mulig strenger etter hverandre, slik at akkordene lettere kan brytes ovenfra, uten å måtte å ”hoppe over” stenger på vei ned (gjør ved bruk av høyre hånds tommel hele veien, for ekstra klanglig fylde).

3.3 An den mond

Originaltonearten til denne sangen er f-moll. Derfor har jeg valgt å transponere den ned en halv tone til e-moll, da denne tonearten synes å passe bedre for gitar i denne sammenhengen (her står for øvrig enhver fritt til å sette på *capodastro* i 1. posisjon for å bevare originaltonearten). Arpeggiofigurene i klaverets overstemme ligger stort sett godt

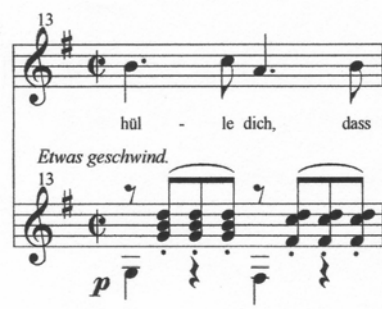
på gitaren; man kan for en stor del spille det akkurat slik det står, og man får brukt mange løse strenger, som forsterker det *legato* uttrykket denne sangen krever. (Uttrykket i sangens innledning minner for øvrig ikke så rent lite om Beethovens ”Måneskinns-sonate”, en sammenligning som kanskje heller ikke er så fjern når man ser på sangens tittel.)

I de tre første taktene forkommer et klassisk transkripsjonsproblem; bass-stemmen har en nedadgående melodi som beveger seg lavere enn gitarens register. Min første løsning var å legge melodien opp en oktav. Men dette fungerte dårlig, fordi den da blandet seg inn i akkompagnementet (fellestonen g på sjette slag i takt 1). Dessuten forsvant det ”mørke” bassuttrykket. Valget falt tilslutt på en løsning hvor jeg starter melodien i det registeret den står, for så å legge den opp en oktav helt i slutten av takt 1. Omleggingen skjer på et, etter min mening, naturlig sted, som passer fraseringsmessig.

Takt 7 skapte noen problemer med tanke på hva som skulle tas med og ikke. På fjerde slag skal det være (tenkt ut fra *vår* toneart) en ganske skarp dissonans mellom meloditonen f#’ mot mellomstemmens g og den liggende A’en i ”førstebass-stemmen”. Den sistnevnte virket vanskelig å få med, uten å plutselig måtte ”hoppe” til en annen posisjon (noe som ville medføre dårlig flyt i fraseringen). Løsningen ble å sløyfe A’en og heller prioritere å få frem mellomstemmen. (Tonen A dukker opp i mellomstemmen kun ett slag etterpå. Dessuten er dissonansen mellom f#’ og G ikke helt ubetydelig i seg selv.) Videre i denne takten valgte jeg å prioritere melodistemmen.

I begynnelsen av B-delen (takt 13) dukket det opp et nytt problem, denne gang i forbindelse med doblinger. Problemet var å finne en god løsning på dominantakkorden. Forutsatt at den skal ha ters i bass i det registeret som står i *noteeksempel 18*, blir det av gitartekniske årsaker umulig å ha med tonen a’ i tillegg til c’ og d’. Min første løsning var, som vist i *noteeksempel 18*, å doble tersen.

Noteeksempel 18



Men det var rett og slett ikke klanglig tilfredstillende. Og å sløyfe doblingen, det vil si å bare ha tonene c' og d' i tillegg til den dype F#-en, klang heller ikke bra (det ble for spredt leie og for tynt). Løsningen ble den som står i den endelige utgaven; å legge bassen opp en oktav, og gå over til trestemmighet. Dette klinger atskillig mye bedre; bassen låter klart og distinkt i dette leie (spilt på 4. streng), og blander seg fint med akkordtonene på etterslagene. Videre går satsen over til fire stemmer allerede i takt 14. Dette klinger også naturlig, i og med at hele akkorden fra forrige takt "ligger igjen", og bassen "åpner seg opp" ved å bevege seg nedover, via A, og endelig slå seg til ro på dyp G.

I takt 18 og 26 dukker den samme "problemakkorden" opp igjen. I og med at vi allerede er i spredt leie på dette tidspunkt, blir løsningen rett og slett å forandre basstonen fra F# til A. Drastisk, vil kanskje noen si, men jeg mener at det ikke ødelegger eller forandrer noe videre på uttrykket. Dessuten låter det mye bedre.

Denne sangens karakter passer etter min mening godt for gitar, og jeg vil påstå at dette er en av de transkripsjonene jeg er mest fornøyd med.

3.4 Der Wanderer an den Mond

Denne sangen har i gitarutgaven blitt transponert ned til e-moll (originaltoneart g-moll). Her kan det absolutt være på sin plass å sette på en *capo* for å heve toneleiet.

Her ser vi et eksempel på at klaverutgaven har ulike foredragstegn i de forskjellige stemmene (se for eksempel takt 5). Å skulle inkorporere alle disse i gitarutgaven vil for det første gjøre notasjonen mer uoversiktlig. For det andre kan det være vanskelig å i det hele tatt å utføre slike små nyanser i de ulike stemmen på gitar. Dessuten vil gitarutgaven bli nokså mye bearbeidet i forhold til originalen, og notasjonen forandret deretter.

Sangen passer bra for gitar av flere grunner. Store deler av klaversatsen har en ren akkompagnementsfunksjon; fra begynnelsen har den et typisk ”bass-med-etterslag-preg” og fra takt 31, der sangen går over i dur, en arpeggiofigur som også fungerer bra på gitar.

Med litt reduksjon ligger stort sett de fleste akkordene godt for begge hender. Jeg har valgt å tynne de ut ganske mye enkelte steder for å unngå at uttrykket blir for tungt. De dype kvintene i bassen er for eksempel kuttet ut (bass-strengene, ikke mint den dype E’en, vil gjøre uttrykket fyldig nok). Noen steder der melodien er harmonisert i parallelle terser, har jeg sløyet tersene og heller prioritert selve melodistemmen og kompet (for eksempel takt 41 og tilsvarende steder).

De største gitaristiske utfordringene i denne sangen er nok de stedene hvor akkompagnementet har mellomspill og små kommentarer til sangstemmen. Spesielt takt 39-40 (og tilsvarende steder) kan kreve ekstra øving; her er det noen strekk for venstre hånd, i tillegg til ganske hektiske akkordskifter.

Når det gjelder notasjonen har jeg blant annet hentet inspirasjon fra Mats bergströms utgave av ”Das Wandern”. Siden jeg har omarbeidet akkordstrukturene ganske mye i forhold til originalen, har jeg også måtte forandre en del på notasjonen. Her har jeg med understemmens åttendeler, som notasjonsmessig veksler mellom bass og diskant, forsøkt å si mer om det rytmiske mønsteret, enn at det klinger akkurat slik som det er noter (i praksis vil jo bassen som oftest ”ligge over” og klinge som fjerdedel).

3.5 Der Leiermann

Sangens originaltoneart er a-moll. Det skulle gå greit å lage en gitarversjon i den tonearten dersom klaverets melodistemme legges ned en oktav (slik at den åpne kvinten kan holdes nede i bassen i 1. posisjon). Men denne gangen valgte jeg å transponere sangen ned en hel tone og ta i bruk *scordatura*; 5. og 6. streng stemmes henholdsvis ned til G og D. På den måten kan kvinten i bass-stemmen (som jo gjentar seg kontinuerlig gjennom hele sangen) klinge fritt på løse strenger, mens diskanten spiller melodien i samme register som i originalen. (Den dype D’en på 6. streng brukes ikke direkte, men synes å bidra positivt til klangspekteret.)

Gitarteknisk skulle sangen by på få uvanlige problemer. I takt 1 og 2 kan forslaget utføres ved at man spiller c# og d samtidig på hver sin streng, for så å umiddelbart dempe c#'en (nærmest klaveraktig). Melodistemmen i takt 27 beveger seg helt opp på 15. bånd, og men kun for en kort periode, så dette er fullt overkommelig. Videre foreslås det å spille hele den siste passasjen av sangen i 10. posisjon for en "myk" effekt (fra takt 59).

3.6 Der Kreuzzug

I tillegg til hornkvintenes fremtredene plass, har denne sangen nærmest et koralaktig preg, som understøttes av sangens tekst og tempoanvisningen *Ruhig und fromm*. Sett i sammenheng med den for en stor del homofone satsen, er en av de største utfordringene for gitaristen å få uttrykket til å låte mest mulig legato.

Mens Peters originalutgave har utgitt sangen i E-dur, har NSA publisert den i D-dur (som originaltoneart).³³ Her har jeg rett og slett tatt med to gitarutgaver i hver sin toneart.

Jeg vil påstå at det er utgaven i D-dur som ligger best på gitar. Sammenlign for eksempel taktene 6-7 i de ulike gitarutgavene. I E-durutgaven er det noen stemmeføringsmessige brudd i bass-stemmen; et plutselig sprang på en stor septim mellom takt 6 og 7, fra dyp E opp til d# (dominanten med ters i bass), og videre (eventuelt) ned igjen samme vei til tonika. Det blir gitarteknisk vanskelig å få akkordskiftene til å låte legato ved å spille E'en en oktav høyere, slik at bassen beveger seg trinnvis mellom d# og e (derfor "ossia"-notene i parentes). I D-dur utgaven fungerer dette partiet bedre, da vekslingen mellom c# og d skjer trinnvis via løs D-streng. I samme utgave har jeg også tatt med noen flere oktavdoblinger fra klaverstemmen, som er lettere å utføre der (via løse strenger, for eksempel takt 31).

3.7 Heidenröslein

Også denne gang har jeg tatt med to utgaver av sangen; en i originaltonearten G-dur, og en transponert ned til E.

Man skulle tro at denne sangen, med sin lette karakter og typiske "bass-med-etterslag-preg", skulle være relativt uproblematisk for gitar. Vel, det er den ikke, i hvert fall ikke i

³³ Det kan her nevnes at for eksempel barytonen Per Vollestad synger denne i E-dur på CD'en *Franz Schubert: Lieder*. Simax 1991 (PSC 1071).

G-durutgaven. I mine tidligste forsøk på å transkribere denne, prøvde jeg å følge klaversatsen så mye mulig. Men dette ga et tungt og ”kjelkete” uttrykk, både rent musikalsk og gitarteknisk (man kan høre at gitaristen formelig ”kjemper” mot instrumentet). Siden sangens karakter skal være nettopp lett og ”lieblich”, bør ikke gitarstemmen være det motsatte. Jeg har derfor valgt å redusere og legge om akkordene ganske mye i forhold til klaverutgaven. Og siden akkordene for det meste også kommer på lett taktdel, bør de heller ikke være for ”tunge” rent satsteknisk.

Et annet satsteknisk aspekt som visuelt sett formelig ”skriker” ut, er de parallelle kvintene i takt 9 i G-durutgaven. I originalen er dette parallelle kvarter helt oppe i tostrøken oktav. I denne sammenhengen syntes jeg det låt litt ”hysterisk” i dette leiet, og valgte derfor å legge det ned slik det står her. (En annen mulighet kunne ha vært å legge det ytterligere ned, for slik å beholde kvartparallelle, men dette låt ikke bra, etter min mening.) En ”tabu” handling? Etter min mening skiller det seg ikke vesentlig ut i denne korte passasjen, og som sagt, synes jeg registeret passer bedre. I utgaven i E-dur står det imidlertid slik som i originalen, da det låter mindre ”hysterisk” der. I begge versjoner er de parallelle desimene i sluttspillet gjort om til terser, og forslagene i takt 15 er redusert til én tone, for å gjøre det teknisk (og uttrykksmessig) lettere.

3.8 Am Meer

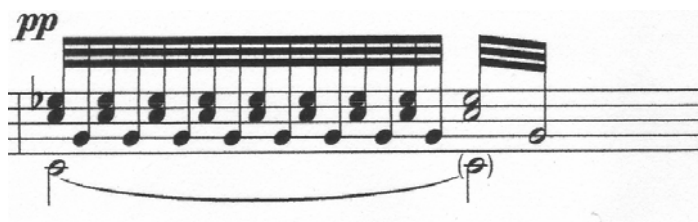
En dramatisk sang som presser grensen for hva som er egnet til å fremføre med gitar. Klaverstemmen er generelt preget av dype basser og brede akkorder. Allerede første takt byr på problemer i forholdet til å finne en egnet ”gitar-vocing” for den ”gåtefulle” åpningsakkorden. Men hvis alle vesentlige toner skal med, og disse skal oppløses riktig, finnes det (så vidt jeg se) ikke flere alternativer enn det jeg har skrevet.

Når sangstemmen setter inn i originalen, dobles den av klaveret, som samtidig harmoniserer melodien i oktavdoblede terser. Her er klaver og sangstemme tett sammenvevd, samtidig som de på mange måter har hver sin melodi, fordi klaverets tersharmonisering er så fremtredende. I og med at tonearten er C-dur, mener jeg her den beste løsningen for gitarutgaven er å legge doblingen av sangstemmen øverst i gitarstemmen, for så å harmonisere denne en sekst under. Dette gjør det lettere å holde nede basstonene hele veien, enn om jeg hadde lagt tersharmoniseringen øverst (noe som

generelt ville gjort gitarstemmen mer ”hakkete”, og således ikke stemt overens med anvisningen *molto legato*).

I takt 12 begynner det som virkelig er med på sette spørsmålstegn til det å lage en gitartranskripsjon av denne sangen; heftig tremolo i begge hender i klaverstemmen (...*Der Nebel stieg, das Wasser schwoll*...). Hvordan kan man oppnå et lignende uttrykk på gitar? Her måtte jeg prøve mange forskjellige teknikker. En mulighet kunne være å bruke en type ”strumming” eller en flamencolignende rasguado-teknikk. Men med denne teknikken ble det hele hørendes ut som, ja nettopp, *flamenco*, noe som ikke syntes å passe stilistisk i denne sammenhengen. En annen mulighet kunne være å slå an basstonene på eneren, for så å veksle mellom akkordtonene på trettitodeler, ikke helt ulikt klaverets høyre hånd (noteeksempel 19):

Noteeksempel 19



Men heller ikke dette virket musikal tilfredsstillende. Resultatet ble til slutt å spille passasjen med hurtige trettitodelstrioler (à la Segovias utgave av ”Asturias” (takt 17ff)). Dette gir et mye mer passende, ”agitert” uttrykk, som også er idiomatisk for høyre hånd. Løsningen er heller ikke helt ulik Mats Bergströms løsning i forbindelse med ”Eifersucht und Stolz”. Dette viser også hvor effektivt det kan være med en ”brutt stil”, i stedet for å forsøke å få med ”alt”.

Det største savnet i denne transkripsjonen er definitivt de dype bassene. Sett i etterpåklokskapens navn, kunne det muligens vært passende legge sangen i en annen toneart, eller å ha eksperimentert mer med *scordatura* (for eksempel dyp C på 6. streng?).

3.9 Der doppelgänger

Dette er den sangen hvor grensen for hva som er tilrådelig å fremføre med gitar blir tøyet lengst. Definitivt en av Schuberts mest dystre og dramatiske sanger. Grunnen til at jeg har valgt å ta den med, er, som antydnet, å se hvor langt grensen kan gå, men også å se på hva som skjer med sangens uttrykk og hvordan det faktisk blir til slutt.

Sangen er utformet nærmest som et slags resitativ over klaverets dype, mørke akkorder, som vokser med et voldsomt crescendo sangen igjennom, og har et dynamisk register fra *ppp* til *fff*. Jeg har valgt å transponere ned sangen til a-moll, for utnytte klangen i de åpne strengene mest mulig, og for å få en generelt mørkere klang (sangen fremføres for øvrig ofte av barytoner/basser).

Klavestemmen er hele tiden doblet i flere oktaver, noe som vanskelig lar seg overføre til gitar. Derfor blir også teksturen tynnet ut deretter. Slik får kompet, og sangen som helhet, ikke samme tyngede i gitarutgaven (og sangeren har ikke så mye støtte seg på). Et sentralt problem i den forbindelse er balanse og volum. Frem til takt 29 har jeg holdt meg til en overveiende trestemmig struktur, men etter hvert som dynamikken og dramatikken øker (til tre *f*'er), blir uttrykket rett og slett for tynt. Fra takt 29 har jeg derfor valgt å bryte den tersløse strukturen og rett og slett legge til ekstra toner for å få mer kraft ut av gitaren. I takt 30 følger jeg også melodilinjen i sangstemmen, og i takt 31 og 32 (og tilsvarende steder) drar jeg til med så mange toner som mulig.

De "inngrepene" jeg har gjort bryter kanskje med sangens overordnede strukturelle idé, men de bidrar etter min mening sterkt til å i det hele tatt få sangen til å fungere med gitar.

3.10 Nacht und Träume

Sangen er i gitarversjonen transponerte ned en hel tone fra H-dur til A-dur. Den største gitartekniske utfordringen med denne, er nok forspillet. I overgangen mellom takt 1 og 2 er det for eksempel noen litt tricky'e halv-barré'er. I takt 3 og 4 er det noen litt ukonvensjonelle fingersettinger, men disse gjør etter min mening sitt til at passasjen fungerer best mulig (spesielt overgangen mellom taktene, forberedelsen av *f#*'en til neste takt med 3. finger). Ellers har jeg lagt om enkelte akkorder og forandret på noen stemmeføringer for å få det til å passe bedre med gitarens uttrykk.

Dette er en sang som klinger meget vakkert og passer godt på gitar. En sak som kan diskuteres, er om det er nødvendig å slå an alle basstonene på hver sekstendel for å få den ønskede "flyt" i sangen. Aspekter som tempo og stedet for fremførelsen (selve rommet) kan være med på å avgjøre hva som fungerer best, og det får være opp til hver enkelt utøver å vurdere dette.

Del 4

Avslutning

Det er altså en rekke tekniske og musikalske problemer forbundet med det å arrangere for besetningen sang og gitar, og som jeg har antydnet er det vanskelig å si noe helt generelt om dette feltet. Gjennom dette masterprosjektet, har jeg forhåpentligvis kommet noe nærmere et svar på spørsmålet om hvilke kriterier som utgjør en ”troverdig” transkripsjon i så henseende.

Når det gjelder den praktiske bruken av de vedlagte transkripsjonene, ser jeg først og fremst på disse som et *utgangspunkt*; jeg håper at de som eventuelt vil ta dem i bruk, kan finne nye og spennende løsninger, og kanskje til og med bli inspirert til å lage sine egne transkripsjoner.

Kilder

Litteratur

Bergström, Mats: "Schuberts Die schöne Müllerin. Om arbetet med en gitarrbearbetning".
Gitarr och Luta, Sweden, no. 4, 1996.

Bone, Philip J.: *The guitar and the mandolin*. Schott, London 1972.

Heck, Thomas F. [1]: "Schubert songs with guitar" i Franz Schubert: *Die schöne Müllerin*.
(Arr.: K. Ragossnig & J. W. Duarte) Schott forlag, Mainz 1980.

Heck, Thomas F. [2]: "Schubert lieder with guitar...Permissible?" *Guitar foundation of America: Soundboard* Vol. III no. 4, nov 1976 – Vol. IV no. 2, may 1977.

Hii, Philip: *Frédéric Chopin: Nocturnes* http://www.philiphii.com/recordings/chopin_nocturnes.html [Lesedato: 08.08.04]

Hii, Philip: *The Gran Sonata Eroica: The case of its authenticity*.
<http://www.philiphii.com/articles/eroica.html> [Lesedato 18.05.2004]

Hii, Philip: *Teaching classical guitar at the college level: a perspective*.
<http://philiphii.com/articles/teaching/html> [Lesedato: 18.05.2004]

Muxfeldt, Kristina: "Schubert's songs: the transformation of a genre". *The Cambridge Companion to Schubert* ed. Christopher H. Gibbs. Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Sparks, Paul/ Turnbull, Harvey: "5. The early six-string guitar". *Grove Music Online*
ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com> [Lesedato: 23.05.2004]

Schubert songs with the piano accompaniments arranged for guitar by Napoléon Coste.
<http://www.hebeonline.com/authors/schubert/works/songs/coste/coste.htm>
[Lesedato: 13.05.2004]

Noter

Donizetti, Gaetono: *Una furtiva Lagrima*. <http://www.schubertline.co.uk/Scorchshop/cgi-bin/showscore.pl?donizettiunafurtivab.sco> [lesedato 17.01.2007]

Dvorak Antonin: *From the new world op. 95*. Arr. Kazuhito Yamashita. Gendai Guitar, Tokyo 1987.

Nara, Moriyasu: *Famous italian songs for voice and guitar*. Gendai guitar, Tokyo 1996.

Schubert, Franz: *Das Wandern, "Die schöne Müllerin", no. 1, op. 25*. Arr. Napoléon Coste, ed. Brian Jeffery. <http://www.hebeonline.com/files/freepart/schubert/songs/coste/ger/wandernstart.pdf> [Lesedato 13.05.2004]

Schubert, Franz: *Die schöne Müllerin*. Bearbeitung für mittlere Stimme und Gitarre von Mats Bergström & Martin Bruns. Gehrman's Musikförlag, Stockholm 1996.

Schubert, Franz: *Die schöne Müllerin*. (Arr.: K. Ragossnig & J. W. Duarte.) Schott forlag, Mainz 1980.

Schubert, Franz: *9 Lieder aus "Die schöne Müllerin"*. Für hohe/mittlere Stimme. Bearbeitung und Fingersätze von Tilman Hoppstock. Prim Musikverlag, Darmstadt 2004.

Schubert, Franz: *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. Band I, Ausgabe für mittlere Stimme. Edition Peters, London – Frankfurt – New York (No. 20b)

Schubert, Franz: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie IV (lieder): Band 1, Teil a (1970); Band 4, Teil a (1979); Band 5, Teil a (1985); Band 14, Teil a (1988). Kassel – Basel – Tours – London [1970-1988]

Tosti, Francesco Paolo: *L'Ultima Canzone*. <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/scorch.asp?ppn=SC0020836> [lesedato 16.01.2007]

Innspillinger

Andrés Segovia – Guitar recital. Andrés Segovia, gitar. Emitage 1995.

Franz Schubert: Lieder. Per Vollestad, baryton. Sigmund Hjelset, piano.
Simax 1991 (PSC 1071).

Sammendrag

Oppgavens tema er tekniske og musikalske problemer i forbindelse med transkripsjon for besetningen sang og gitar. Her vil det være et særlig fokus på det å transkribere lieder av Franz Schubert.

Masterprosjektet er delt i to. Den ene delen er et praktisk arbeid som går ut på å transkribere et utvalg sanger av Franz Schubert for sang og gitar (vedlegg: noter). Den andre delen er en teoretisk avhandling som tar for seg en del sentrale problemstillinger knyttet og sang- og gitartranskripsjon generelt. Her er det også en kort historisk redegjørelse om arrangementer gitt ut på Schuberts egen tid og om Schuberts forhold til gitaren.